Д. О. ГОРБАЧОВ



Анатоль ПЕТРИЦЬКИЙ

Григорієві Порфировичу
від автора, який закохався
в українській культурі,
коли побачив у ній
Г. Кочура.

20.7.72 [signature]

Д. О. ГОРБАЧОВ

АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ

(НАРИС ТВОРЧОСТІ)

ТОВАРИСТВО «ЗНАННЯ»
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

Київ — 1971

75С(С2) 2
Г67

Українська радянська культура пишеться когортою митців яскравого таланту і неповторних творчих досягнень. Чи не одне з перших місць в ній належить народному художнику СРСР Анатолю Галактіоновичу Петрицькому (1895—1964). Творчий шлях його був позначений самобутністю, сміливим новаторством, невгамовними пошуками і заслуженою славою.

Брошура має на меті висвітлити різноманітні сторони багатогранного таланту митця і на конкретних прикладах показати його внесок у живопис, театральне декоративне мистецтво, книжкову графіку та ін. Автор розкриває зв'язки з національною і світовою культурою, аналізує особливості стилю художника.

Розрахована на широке коло читачів.

ЗМІСТ

ГОРБАЧЕВ Дмитрий Емельянович
АНАТОЛЬ ПЕТРИЦКИЙ
(Очерк творчества)
(На украинском языке)

Відповідальні редактори кандидати мистецтвознавства
Л. К. Білецька, В. А. Афанасьєв
Редактор **А. М. Шкребтій**
Художній редактор **І. А. Биченко**
Технічний редактор **О. М. Федоренко**
Коректори **В. Й. Верба, Л. О. Ніколаєва**

Здано до набору 9. XI. 1971 р. Підписано до друку 2. XII 1971 р. Формат 84×108¹/₃₂. Фіз.-друк. арк. 1,5. Ум.-друк. арк. 2,52. Обл.-вид. арк. 2,63. ВФ 25478. Зам. 1575. Тираж 39250. Ціна 10 коп.

Товариство «Знання» Української РСР, Київ, К. Лібкнехта, 1.

Ордена Леніна комбінат друку видавництва «Радянська Україна». Київ, Анрі Барбюса, 51/2.

«Я темпераментно відчуваю життя.
Люблю людей з характерними обличчями
і постатями, люблю залізо, камінь,
скло і матеріали, серед яких живу,
почуваю динаміку життя».

А. Петрицький

ОНОВЛЕННЯ

Історія звичайно не квапиться з визнанням художників. Часом митець стає знаменитим по смерті. В Анатоля Галактіоновича Петрицького була інша доля. Слова щиросердої пошани він чув ще за життя. Він був серед тих художників, з чиїми іменами пов'язане культурне піднесення Радянської України. Творчість Петрицького високо цінували М. Рильський, О. Вишня, М. Бажан, О. Довженко, Л. Курбас, І. Кочерга, Л. Первомайський... Його картини, виставлені за кордоном, схвально зустріла прогресивна громадськість.

Маючи багатогранний талант і величезну працездатність, він творив чудові театральні декорації, розписував стіни будинків, малював тематичні картини, портрети, пейзажі, ілюстрував книжки, займався художнім конструюванням... І в кожній галузі залишив по собі довершені твори, що не раз ставали видатною подією в українському мистецтві. Невичерпність фантазії, багатство творчої вигадки, уміння влучно схарактеризувати явища життя і кількома рухами пензля створити образ, що запам'ятовується, — ці сторони таланту Анатоля Петрицького захоплюють любителів мистецтва.

Дитинство в Анатоля Петрицького було нерадісним. Його батько, колишній працівник залізниці, лежав розбитий паралічем. Хлопець зростав серед людського горя і злиднів. Рятувала лише схильність до яскравого фантазування. Анатоль цілими днями малював.

Його невгамовна внутрішня енергія шукала виходу.

А життя тим часом розмірковувало по-своєму. Дев'ятирічного хлопця привозять у Київ і віддають до сирітського притулку.

Минало дитинство. Анатоль разом з іншими вихованцями притулку навчався в школі, працював у майстерні. І малював, немовби знаючи наперед, що його доля — творчість. П'ятнадцяти років прийшов Петрицький у Київське художнє училище. Небуденний талант розвивався бурхливо. Твори молодого митця вже купували колекціонери, а з 1914 року він бере участь у виставках живописців.

1915 року на околиці міста Сирці було влаштовано народне гуляння на користь поранених солдатів першої світової війни. Вирішили відтворити старовинний український ярмарок — з кобзарями, лірниками, ворожками, з каруселлю й бурсацькими інтермедіями. Балагани збудував знавець української архітектури Василь Кричевський. В одному з них трупа М. Садовського розігрувала стародавні п'єси. Декоратором цього театралізованого ярмарку був двадцятирічний Петрицький. Він виконав панно в українському народному стилі: фронтон корчми прикрашав фольклорний герой козак Мамай... «Римські» сенатори у широких козацьких шароварах спостерігали, як «Цезар через Брута погибоша»... Все було намальовано з темпераментом, фантазією, розмахом.

Інтерес Петрицького до мистецтва України швидко переріс у захоплення. Вивчаючи розмаїту народну творчість, знайомлячись із старожитністю у музеях, оглядаючи розписи Софії Київської і Печерської лаври, молодий художник чув могутній голос свого народу, переймався його споконвічним прагненням волі, людяності, краси. Українське малярство національно-визвольної доби XVII—XVIII сторіч приваблювало художника своєю енергійністю і яскравою декоративністю.

Навколо точився складний процес мистецького розвою. Було чого навчитися молодому митцеві у тодішніх майстрів живопису. Олександр Мурашко, Микола Бурачек одкрили йому принадну барвистість української природи. Федір Кричевський показав приклад епічного розкриття народної теми. У творах Олександра Богомазова можна було побачити життя сучасного міста, передане енергійним і напруженим живописом. Олександра Екстер збудила прагнення до театральної декорації.

То була доба перед Великим Жовтнем. Насувався



Козаки на галері. Ескіз панно. 1920.

час історичних зламів і оновлення. Мистецтво початку нашого сторіччя виявилося бунтівничим. Воно мінялося, рвучи пута ізольованості від життя. Все менше задовольняло Петрицького творення картин для виставок. Станкова картина втрачала монополію в малярстві.

Невгамовний талант Петрицького шукав широкого поля діяльності. Художник волів розписувати фасади будинків, творити монументальне мистецтво.

Навіть театральні мініатюри, які йому доводилося декорувати в невеличких кабаре, він прикрашав монументальними за характером панно з індустріальними пейзажами, хмарочосами, підйомними кранами. Сміливість Петрицького шокувала консервативну частину тодішньої київської публіки. Але художник знайшов підтримку і розуміння у прогресивному культурному середовищі.

З перемогою на Україні Радянської влади образотворче мистецтво стало справді масовим. Воно вийшло на вулиці, майдани й звернулося до трудящих гучномовністю плакатів, транспарантів, декоративних полотнищ. Це був пафос революції у фарбах. Нічого подібного Україна до того не знала. У дні революційних свят на київських бу-

динках з'являлись великі розписи. Їх виконували найкращі художники. Серед них був і Петрицький. Живопис увійшов в інтер'єри робітничих клубів, народних театрів, досяг периферійних міст і сіл.

В цей час Анатоль Галактіонович активно включається в громадсько-політичне життя: пише плакати, оформляє робітничі клуби. Для клубу у Дарниці він створює два великих панно «Громадянська війна» і «Більшовицьке будівництво», присвячені відбудові мосту через Дніпро, який зруйнували білополяки 1920 року.

Митця приваблює до себе соціальна суть народних подій минулого. Художні композиції Петрицького були присвячені визволенню трудящого люду. Тим-то вони відповідали часові: революцію художник відчував як продовження віковічної боротьби за свободу.

Для театральних вистав він пише панно на історичні сюжети: «Дума про Самійла Кішку», «Маруся Богуславка», «Невільничий плач».

«Невільничий плач», композиція на стіні Козелецького театру, — це ліс простягнутих рук ув'язнених в турецькій темниці запорожців. Руки гарячково тягнуться вгору, наче шукають допомоги, звиваються як дерева під ударами бурі. Сплітаються у візерунок, у звивах якого неначе чуєш пісенний журливий мотив. Однак трагічне звучання не є домінуючим у творі. Воно перекривається енергійним настроєм, що його створюють кольори — червоні, сині й жовті, подані в ритмічному чергуванні.

Ім'я Петрицького як ілюстратора з'являлося у ті роки в книжках, журналах... Був він водночас і художником масових театралізацій так званих «масових дійств». Ці масові вистави йшли просто неба і включали в себе виступи промовців і колективне скандування, акторські інсценізації і масові співи, карнавальні процесії і політичні маніфестації.

Театральне мистецтво пожовтневої доби висунуло перед художнім світом нові проблеми. Слідом за М. Садовським, який уперше почав ставити європейську класику на українській сцені, режисери Лесь Курбас, Гнат Юра, Олександр Загаров звернулися до творчості Софокла, Мольєра, Ібсена, Гауптмана і Шоу. Було інсценізовано поеми Т. Шевченка та І. Франка, поезії П. Тичини, етюди О. Олеся. З успіхом демонструвалися філософські п'єси Лесі Українки.

Молоді творці прагнули внести у мистецтво енергію революційного покоління, «покликаного до життя п'янкóю молодістю і небувалою волею подвигу» (слова Л. Курбаса). Театральну виставу вони уявляли собі як синтез мистецтва, гармонійну споруду, поєднання пантоміми і словесної драми, пластики й музики. За таких умов від художника-декоратора вимагалося знайти нові художні засоби. А. Петрицький шукав і знаходив їх. Він переніс на сцену насичений живопис і пульсуючу графіку, лаконічні архітектурні форми. Умовні, спрощені декорації підкреслювали гру акторів. Їхні жести, пластика рухів на такому тлі ставали виразнішими. Жодної зайвини на сцені — таким був девіз Петрицького.

Стилізовані декорації зробив художник для вистави так званого Молодого театру, де інсценізувалися поеми й вірші Т. Шевченка. У сцені молитви Яна Гуса інтер'єр готичного храму був показаний кількома істотними деталями. Змінюючи освітлення, Петрицький позначав епізоди відповідною настроєвою атмосферою. Кожний спектакль мав власну живописну характеристику.

1919 року в новоутвореній театрі «Українська музична драма» готувалася постановка опери М. Лисенка «Тарас Бульба». До цього були залучені режисери М. Бонч-Томашевський і Л. Курбас, балетмейстер М. Мордкін, диригент М. Багриновський, співак Л. Собінов та інші першорядні митці. Петрицький готував декорації і костюми. Цей перший український оперний театр поставив в художньому оформленні Петрицького оперу «Утоплена» М. Лисенка, а постановку «Тараса Бульби» не зміг здійснити. Спектакль був уже готовий, проте прем'єра не відбулась. У Київ вдерлися денікінці.

Від нездійсненої вистави залишились ескізи костюмів Тараса Бульби, Остапа, запорозьких козаків. У них виявилось щире захоплення Петрицького українською історією, її героїзмом. Художник дошукувався до найсуттєвіших рис стародавнього побуту. Він одібрав найхарактерніші, найстійкіші історичні прикмети. Одяг, начиння, прикраси говорили про предків, про їхні радощі й тривоги, про жорстокі змагання і нечасте дозвілля.

За ескізами можна простежити вдачу, розвиток кожного персонажа. Помічаємо, як перетворюється Андрій з «мазунчика» — мрійливого бурсака на пишного лицаря, спокушеного оманливою сухозлотою шляхетського життя.



Кораблі при березі. Ескіз декорації до п'єси Г. Ібсена «Велетні півночі». 1921.

Колоритно виглядає на малюнках Тарас, непохитний, незламний.

Героїчні образи перемежовуються гротескними. Ось «перекупка» — базарна козир-молодиця. Ось військовий писар — чорнильна душа.

Ескізи нагадують і розписні кахлі, і портрети XVII—XVIII сторіч. Але елементи давнього мистецтва перетлумачено по-новому.

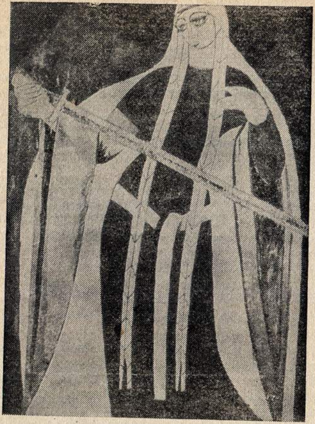
Складним і суперечливим було культурне життя за умов громадянської війни й розрухи. Далеко не все з тодішніх мистецьких намірів удалося реалізувати. Київ налічував на той час десятки театрів, що трималися лише на ентузіазмі творчої молоді. Не раз ставилися в них спектаклі, що мали програмне мистецьке значення. Згадати хоча б славетну «Овечу криницю» Лопе де Вега у постановці К. Марджанова з декораціями І. Рабиновича (1919 рік); Курбасову постановку «Гайдамаків» за поемою Т. Шевченка (1920 рік). У 1921 році значною подією в культурному житті була вистава театру ім. Шевченка за п'єсою Лесі Українки «Камінний господар».

До пристрасної п'єси про Командора, Донну Анну і Дон Жуана Петрицький виконав декорації у стриманій манері. Колись йому здавалося, що яскраве можна зображувати лише яскравістю. Тепер декорації були світлі й монохромні, костюми — вишукані за кольорами, але не строкаті. Останні створювались художником не статично, а з урахуванням характерного для кожного персонажа руху на сцені й відповідно ритму всієї п'єси. Обмірковуючи разом з режисером мізансцени, художник брав до уваги, яка саме декорація правитиме фоном для актора, і надавав костюму такої форми і такого кольору, які якнайвиразніше «подавали» персонажа.

Психологічна шкала образів Петрицького розширювалась з кожною виставою. У «Північних велетнях» (постановка п'єси Г. Ібсена «Войовники в Гельгеланді») вояки наче витесані з каменя — непроникні, безстрашні. Войовнича й підступна Йордіс зображена з мечем у руці, гострим, як жало. І лише Дагні м'яка і задумлива у цьому суворому й холодному світі. Художник уміло синтезував дух різних епох. Стародавня легенда про войовників Скандинавії відбилась у виставі в простих монументальних формах, в експресивних образах.

Залюбки брався митець до оформлення вистав сучасних йому письменників. Перша п'єса радянського автора на київській сцені — «Олівер Кромвель» А. Луначарського. Поставлена 1921 року в російському театрі, вона йшла з декораціями Петрицького. У місті, щойно визволеному від білополяків, актори з піднесенням готували виставу про революцію. Петрицький обмірковував декорації. Він намагався створити в своїй уяві образ англійського короля. Кромвель, полонивши монарха, не робить з нього в'язня. Король ліниво кидає пиріжки собаці. Придворний з іспанським послом затіяли гру в шахи. Петрицький знає, що спокій за часів революції — річ оманлива. За спиною безтурботного короля на високій стіні розкидав художник орнамент — монарші емблеми, що падають додолу. А на спинці трону, на цій нібито величній споруді, зобразив корону, яка от-от, здається, полетить шкереберть.

Відомо, що нові ідеї визрівають одночасно в різних країнах. Приблизно тоді ж славнозвісний німецький письменник і режисер Бертольт Брехт радив постановникам: «Щоб показати на сцені ницість можновладця, треба лише посадовити маленьку на зріст людину у величезне



Йордіс. Ескіз костюма до п'єси Г. Ібсена «Велетні півночі. 1921.

крісло, в якому вона буквально потоне». 1921 року Петрицький не міг читати Брехта, але короля з «Олівера Кромвеля» він посадив саме «по-брехтівському».

1922 року Петрицький їде до Москви за відрядженням Народного Комісаріату освіти УРСР у Вхутемас (Всесоюзні художньо-технічні майстерні). Театральна Москва 20-х років славилася постановками К. Станіславського, О. Таїрова, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова. У десятках великих і малих театрів експериментували, шукали й знаходили нові виражальні засоби. І не обходилося, звичайно, без помилок. Молоді митці звільнялися від колишніх канонів ексцентрично й ризиковано. Зазнав експериментування і балет. К. Голейзовський, А. Лукін, М. Мордкін, кожний по-своєму, формували стилістичні засади тогочасного танцю. Брав участь у цих пошуках і Анатоль Петрицький. Те, що робив художник протягом трьох років перебування у Москві, тогочасні художні критики називали оновленням балетного костюма. Він став органічною часткою жесту. Своїми графічними якостями одяг передавав напористу чіткість і гостроту рухів нового балету. Тоді багатьом здавалося, що прискорений темп життя мусить відбитися адекватно на сцені, що в цій рвучкості не до «самозаглиблень», що «чуттєвість» — категорія застаріла, що головне — рух, швидкість. Цю «швидкісну» тезу Петрицький не без іронії висловив у малюнках костюмів для Московського камерного балету, де від людини лишився тільки звихрений слід з чорних і білих ліній, прямокутників і трикутників. Схематизм не задовольняв його, і не в його переважанні бачив він долю сучасного театру.

Художник скептично висловлювався про тих, хто поняття «сучасний» розумів як розрив з культурою минулого. Перед мистецтвом у цей період стояло завдання відстояти великі моральні цінності, але не в абстрактному мріянні й відході від життя, а в жагучій, кровно пережитій актуальності. Радянське мистецтво повертало до реалізму, до проблем достовірної сюжетності.

Московський період Петрицького знаменний не так театральними працями, як живописними полотнами. Серед них особливо вирізняється картина «Інваліди» — шедевр його творчості, видатний твір українського радянського мистецтва.

«ІНВАЛІДИ» (1924 РІК)

Війна, голод і розруха охопили величезні території нашої країни. Болісно переживав художник горе знедолених. Безмірно тяжкий досвід цілих поколінь він показав на прикладі однієї родини. Разючі образи, глибокі, як людська доля, постають у картині «Інваліди». Сліпець — нерухомий, напружений. У темнім своїм відчуженні він немов прислухається до якоїсь нескінченної мелодії. Дитина з застиглою в очах тугою. Другий інвалід із змарнілим обличчям.

Сумною ніжністю, почуттям великим, задушевним віє од матері, від її натруджених рук. І поруч з материнським м'якосердям ще сильніше вирізняється вдача її сина, рі-



Мати. Фрагмент картини «Інваліди». 1924.

шучість його піднесеної руки. Жести персонажів красномовні, як на полотнах стародавніх майстрів. Дух людяності, взаємної любові й підтримки живе в цій сім'ї. Серед, здавалося б, безнадійної трагедії розкрилася краса людської душі.

І цей благородний дух такий могутній, віковічний і непереможний, що ніякими випробуваннями не зломити.

Між персонажами, вписаними в чотирикутник картини, відчувається композиційна згуртованість. Наочно пластичними засобами художник висловлює думку про взаємозв'язок героїв свого твору.

При всьому кольоровому аскетизмі, більше того, при переважно темних фарбах картина — світлосяйна. У золотаво-сіру тональність гармонійно входить вишневий колір хустини. Мерехтіння світлих відблисків наснажує полотно високою емоційністю. Ясна логічна побудова, об'ємність форм нагадують, що це мистецтво спирається наточасні відкриття художників.

«Інваліди» знаменували відхід від натюрмортно-аналітичного напряму в бік життєвого сюжету, психологічно цією картиною витлумаченого. Петрицький довів, що мистецтву не протипоказані нові завоювання щодо кольору, фактури, композиції, якщо з їх допомогою відкриваються глибини людського буття.

Цей художник одним із перших дав зразок синтезу життєвого спостереження з творчим перевтіленням.

Протягом наступних років ним будуть намальовані інші тематичні картини — «На барикадах», «Шахтарі», «Парашутисти». Та полотно «Інваліди» для художника залишиться улюбленим на все життя.

РОКИ ТВОРЧИХ ШУКАНЬ

Коли Петрицький повернувся на Україну, вона вже налічувала вісім революційних років, і зміни, які сталися в її житті, були разючими. Охоплюючи величезні маси трудящих, ширилося передбачене В. І. Леніним культурне перетворення країни. Харків, столиця республіки, жив напруженим інтелектуальним життям.

У місті працювали літератори Микола Бажан, Остап Вишня, Микола Куліш, Андрій Головко, Володимир Сосюра, Юрій Смолич та інші. На сцені харківських театрів ішли вистави Гната Юри і Леся Курбаса. Широко експонувалися твори художників. Зростала видавнича база, а у зв'язку з цим поліпшувався випуск книжкової і журнальної продукції. Харківський художній інститут готував молодих майстрів образотворчого мистецтва.

І всюди — в інституті й журналах, в театрі й виставках — брав участь Анатоль Петрицький, невтомний і невичерпний. Працездатність художника в харківський період вражає уяву. «За цей період, — говорив він в одному з виступів 1933 року, — я написав великі картини, більше 100 портретів, у театрі я намалював безліч ескізів. Працював уперто й багато». До цього ще слід додати

сотні малюнків до журналів і кількарічну роботу в інституті на посаді професора монументального живопису.

Довгий час у мистецькому середовищі не було художника, популярнішого за нього. Він завжди перебував у дружньому оточенні письменників, акторів, музикантів, живописців. В цей час він пише портрети діячів культури. Кількість портретів, намальованих у 20-х і на початку 30-х років, сягала 150. Це була грандіозна галерея сучасників.

ПОРТРЕТ

Якимось блискавичним імпульсом осягав Петрицький своєрідність людини і відповідно знаходив засоби для її відтворення. Із суми багатьох вражень народжувався цілісний образ, який художник переносив на полотно чи папір з допомогою ліній, форм, кольорів. Він одкидав фотографічну ілюзорність. У портретах видко чітку й свідому організацію картинного простору. Повторами й контрастами пластичних форм, їхнім співвідношенням художник викликає той ритм та емоційний стан, який розкриває індивідуальність портретованої людини.

Творча напруженість, гострота мислення, вольовий імпульс рефреном повторюються у всіх портретах Петрицького. Але разом з тим його герої не подібні один до одного. У кожного з них свої звички, своя вдача. Петрицькому вдавалося побачити й відтворити в портреті як зовнішні ознаки, так і те, що сховано від ока, — духовні якості людини.

Якова Савченка називали поетом ночі. Часом химерні картини уявлялися йому. Поетові закидали, і не безпідставно, хаотичність мислення — один образ заступав інший, не встигнувши проявитися. Та в цій людині переважали щирість, пристрасність, глибокий розум. Ця суперечливість дістала в портреті наочне втілення. У незвичайному контрастному складі колориту — чорне з вохристо-зеленим, у квапливості ліній або навіть у тому, що обличчя зображено монолітно, а костюм — «швидким» візерунком, ялинкою.

Портретові ж Павла Усенка властива зібраність і тверда рішучість. Пластична єдність силуету, композиції, кольору засвідчують особистість цієї людини.

Інакше змальовує митець риси поета і вченого Михайла Доленга. Він заглиблений у роздуми. Його зображено за грою в шахи без партнера. Ця звичка — наслідок стри-



Портрет письменника І. Дніпровського, 1929.

маного характеру. Глядачеві дає відчути цей світ людини замкнута композиція, стримані тьмяні фарби. Але в русі ліній, у нервовому напруженні, з яким лінії окреслюють людину, що схилилась над дошкою, в енергійному жесті руки відчувається активний, творчий, цілеспрямований характер Михайла Доленга.

Поет Михайло Семенко, редактор журналу «Нова генерація», зображений у харківській кав'ярні «Пок». Тут, у прокуреному залі, сперечалися молоді автори цього часопису. Петрицький трохи кепкує з надмірної екстравагантності свого товариша.

Індивідуальність людини накладає відбиток на побу-

тове її оточення, відтак побутова деталь грає в портретах Петрицького значну роль. Вона навіть визначила основний колір картини. У портреті режисера В. Василька домінує синя фарба: саме цей колір обирав режисер для театрального одягу. Василь Степанович Василько, учень і сподвижник Леся Курбаса,— людина твердих переконань, прямий, рішучий, міцний. Таким він постає перед нами, і весь лад портрета — наочне тому свідчення. Майже фронтальне зображення, спокійний рух ліній, рівновага кольорових плям створюють атмосферу глибокої задуми.

Кольорова єдність у цьому портреті досягнута вмілим зіставленням контрастних барв — жовтої і синьої. Тональний контраст пом'якшено, і через це холодний синій зробився «теплішим», а жовтий «охолонув». Барви ритмічно чергуються, наче виборюючи першість. Ця боротьба живописних елементів надає колориту динаміки й напруги.

Письменники, актори, музиканти — така галерея Петрицького. На жаль, більшість портретів загинула. Серед кращих з них — портрети М. Скрипника, П. Тичини, Л. Первомайського, І. Ле. «То були дивовижні полотна,— згадує Сава Голованівський.— Я бачив їх тридцять років тому, і кожне з них стоїть перед моїми очима досі і навіть по пам'яті продовжує вражати глибиною людських характеристик і надзвичайною мальовничістю».

СВІТ ЖИВИХ РЕЧЕЙ

1925 року журнал «Нове мистецтво» повідомив, що Петрицький працює над серією полотен на міські побутові теми. З цієї серії збереглося лише дві картини.

Покоління художника не прагнуло до комфортабельності, задовольняючись найнеобхіднішим. Однак, винісши на собі лихоліття війни, представники цієї генерації знали справжню ціну стелі над головою і домашнього затишку.

Картину «Біля столу» Петрицький малював в одному з харківських гуртожитків, де він жив після переїзду з Москви. Суворими сіро-брунатними фарбами зображено стіл, віконний проріз. На просторім столі самотньо стоять склянка і сільниця. Біля столу сидить жінка, показана зі спини. Горизонт картини піднесено так, що видно лише її голову і плечі. Більшу частину картини займає радіатор, владно виблискуючи своїми секціями. Все видиме тягнеться до нього — металевого вогнища міської оселі. Предмети міцно влаштувалися у вузькому просторі кімнати. Щоденні реалії життя — як багато важать вони для людини: стіна — захисток від негоди, вікно — канал зв'язку з широким світом. Художник повертає до свідомості глядача монументальне первісне значення понять «вогнище», «притулок» — найпростіших і найпотрібніших понять людського оточення.



Портрет поета П. Усенка. 1931.

Речі на картині намальовано з відчутною матеріальністю, їх передано масивними геометричними об'ємами. Але вони не пригнічують людини, бо чим були б без неї ця кімната й речі? Порожній шмат простору, нікчемний мертвий інвентар. Людина одухотворяє їх, надає їм сенсу.

М'які овальні обриси жіночої голови і плечей не тільки не губляться серед кутасто-гострого оточення. У протиборстві пластичних форм на картині перемагають форми овальні, криволінійні — динамічні й потужні за своїми можливостями.

Активне духовне начало, що його вносить людина у «мертвий інвентар природи», торжествує на картині Петрицького. Це підкреслено і кольором: на полотні точиться боротьба коричневих тонів радіатора із сріблясто-сірими, що їх неначе випромінює жіноча постать. Живий благородний колір срібла, вібруючий блакитними й золотавими відтінками, домінує над рівним коричневим кольором заліза і дерева. Він ллється на скатертину, виблискує на лутці, переходить у сірувате денне світло за вікном.

ДУША ПРИРОДИ

Ясна річ, що й до Петрицького в українському мистецтві працювали прекрасні пейзажисти. С. Васильківський, С. Світославський, В. Орловський, П. Левченко відкрили своєрідну красу українського краєвиду. Вони не відривали природу від буденного життя й праці людини і про пейзаж говорили з ліричними задушевними інтонаціями.

Петрицький зробив крок до епічного образу. Він побачив природу в її драматичному напруженні. В його пейзажах вона виливається на глядача яскравою зеленню, вируючи від внутрішньої сили. Гучні голоси натури збалансовані в картинах затишними місцями. Серед масивної зелені раптом спалахне червоний дах будинку, з'явиться невеличка галявина, люди на лаві... Це ліричні острівці серед всевладдя природи.

На горбах в одній з картин ми бачимо димарі заводу, на полях — в іншім полотні — трактори і працюючих селян. Освоюючись у природі, люди створюють свій соціальний світ.

Стиль художника складався поступово. Найоригінальніші його пейзажі з'явилися у 30-х роках. Їм передували міські архітектурні мотиви Москви і Харкова, коли Петрицький полюбляв сірі, брунатні й червоні тони. В картині «Куточок Харкова» (1925 р.) панують вертикалі й горизонталі архітектурних членувань. Червоний колір будинків і прапорів створює святковий настрій. І крізь цю урочистість раптом пробивається нота життєвої буденності:

через браму на подвір'я входить робітник зі своїм інструментом.

Від кінця 20-х років архітектура поступається перед «рослинним» пейзажем. В картини повертаються кольори сонячного спектра. Художник кладе їх декоративно, великими зонами, які створюють основу композиції.

У 30-х роках пейзаж посів важливе місце у творах Петрицького. Деяким із своїх картин він надавав рис театральності, готуючи їх до використання як декорації.

Пейзажі Петрицького сповнені буянням рослинних форм — квітів, листя, гілок. У картині «Не сад — вулиця Києва» (1961 р.) зелень така рясна, цвітіння каштанів таке розкішне, що глядач мимоволі пройmається захопленням. Навесні каштанові свічки вкривають дерево, мов зграя білих пташок, ладних от-от спурхнути. Це й мав, очевидно, на думці художник, коли змалював поруч з каштаном двох білих голубів.

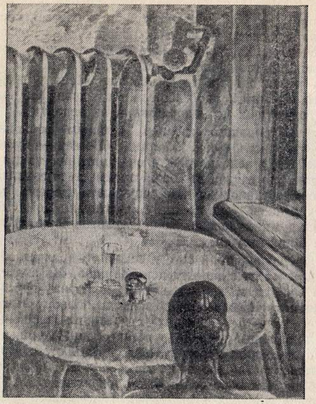
Пізнаючи навколишній світ у всіх його проявах, Петрицький спирався на відкриття попередників. Ми знаходимо в нього і сині тіні імпресіоністів, і повітряну перспективу класичного пейзажу з охолодженням кольору вглибині, прозору імлу французьких художників-барбізонців. У загальній концепції природи, у підкресленні її діяльного начала наш художник перегукується з Ван-Гогом. Проте він не повторює механічно прийомів давніх майстрів: вони лише своєрідно включаються в його образну систему.

Українська природа в пейзажах Петрицького зображується різно. Але ніколи вона не буває сіренькою і сентиментальною.

РОМАНТИКА І АРТИСТИЗМ

З кінця 30-х років книги з ілюстраціями та оформленням Анатоля Галактіоновича Петрицького не з'являлись. Та у пам'яті читачів старшого покоління його творчість як книжкового графіка залишилась яскравим спогадом. Петро Панч у книзі «На калиновім мості» розповідає, як створювався 40 років тому новий художній журнал «Літературний ярмарок» і як «сама назва і суперобкладинка, зроблена видатним художником Анатолем Петрицьким, одразу виділили журнал серед сірої маси друкованих органів».

Участь Петрицького в друкованих виданнях не була епізодичною. Йому зобов'язані оригінальною і яскравою



Біля столу. 1926.

зовнішністю українські журнали 20-х років: «Нове мистецтво», «Літературний ярмарок», «Нова генерація», «Уж». У сатиричному журналі «Червоний перець», де Петрицький працював художником-редактором, протягом трьох років незмінно з'являлися його карикатури й шаржі. Співробітничав він у видавництвах «Рух», «Література і мистецтво», «Гарт», ДВУ, що видавали в його оформленні книги І. Дніпровського, О. Вишні, Д. Петровського, І. Микитенка, С. Голованівського, І. Коцюби, Ю. Яновського, Г. Епіка, О. Копиленка та ін. Погортавши каталоги і довідники, ми дізнаємось, що він експонував свої роботи на виставках книжкової графіки в Харкові (1929 р.), Львові (1932 р.), на Міжнародній виставці «Мистецтво

книги» у Парижі й Ліоні (1931—1932 рр.). Їх високо оцінювала, подаючи фоторепродукції, наша і зарубіжна преса.

У багатьох художників революційної доби (В. Фаворський, І. Падалка, О. Дейнека) робота над плакатом, в монументальному живопису і книжковій графіці йшла рука в руку. Петрицький захопився нею в 1919 році. В першому українському органі радянських митців — журналі «Мистецтво» він опинився поруч з маститим Георгієм Нарбутом.

Звичайно, Нарбут перевершував свого молодого колегу в майстерності. За ним стояла велика графічна культура. Його чудові титули й заставки ввійшли у скарбницю українського мистецтва. У порівнянні з тією розкішшю й артистизмом, яким відзначався малюнок Нарбута, у Петрицького він був дещо грубуватий і елементарний.

Але в його яскравості, простоті й енергійності відчувалося щось нове, можливо, це був наслідок впливу плакатного мистецтва. Нарбут завершував одну епоху в книжковому мистецтві. Петрицький розпочинав наступну. Новий час створював свій стиль. Перші книги Анатоля Петрицького бунтували проти інтимності й стилізаторства попередників. Проектуючи обкладинки для збірок поета М. Семенка, він ніби сипав літери заголовка зверху, примушуючи їх перевертатися, як у клоунаді. Протягом наступних років Петрицький багато чого навчився від таких визначних графіків, як В. Фаворський, О. Родченко, Ель Лисицький. Все це сприяло тому, що в його графіці з'явилася злагодженість і чіткість. Так, 1926 року, працюючи над оформленням «Нового мистецтва», він створив ряд міцно скомпонованих обкладинок.

Петрицький добре відчував специфіку видань. Журналу «Нове мистецтво», який оперативно відгукувався на театральні події і, крім того, мав на меті рекламні цілі, художник надав живої, швидко змінюваної зовнішності. На обкладинках щоразу з'являлося нове зображення — театральний костюм, ескіз декорації або тематичний малюнок. Один номер був зверстаний з малюнком «На барикадах», який повторював картину, що тоді писалася. Петрицький не прагнув до однотипного оформлення, охоче користувався шаржем (портрет режисера Б. Глаголіна), вдавався до фотомонтажу («Колезький реєстратор» з портретом артиста І. Москвіна). Журнал справляв яскраве враження і легко сприймався.



Обкладинка журналу «Нове мистецтво», 1926, № 32.

Талантові Петрицького були притаманні гострота й експресивність. У «Червоному перці» йому не доводилось примушувати себе до сатири. Гротеск, посмішка, перебільшення були закладені в природі його обдарування. Разом з О. Довженком, О. Хвостовим, Б. Фрідкіним він захищав ідеали нового суспільства, викривав підступність імперіалістів, допомагав народу виводити іржу «родимих плям». Ось, приміром, малюнок Петрицького «Жіноча доля». Тема його — тяготи жінки в побуті — для багатьох карикатуристів інколи була приводом для легкого гумору. Але те, як відобразив її Анатоль Галактіонович, примушує глибоко замислитися над долею трудящої жінки, до якої перейшли од старих часів образа, чад, тяжка хатня робота. Зображене на малюнку виростає в серйозну соціальну проблему жіночої рівноправності, немислимої без звільнення жінки від побутової кабали. Цю проблему, як відомо, успішно розв'язувала партія, держава.

Петрицький не був поблажливим гумористом. Сатира його уїдлива, дотепна й іронічна завдяки перебільшеній, доведеній до гротеску характерності персонажів.

Прийомом глумливої характеристики користується художник і в гострих карикатурах на зовнішньополітичні теми. З якою «монаршою» пихою спостерігає страти «Цезар XX століття» Муссоліні. Яким ідіотизмом позначена фізіономія солдафона — «культуртрегера», що несе на броньовику з імперіалістичної Європи в Азію культуру розбою. Українське мистецтво ще не знало карикатур з таким значним змістом і яскравою плакатною формою. За тексти до малюнків правили часто Шевченкові вірші. Політична сатира Кобзаря пасувала до плакатного стилю революційної доби. «Царів, кривавих шинкарів у пута кутії окуй!» — ці пристрасні слова Тараса Григоровича, що стоять під карикатурою Петрицького на Миколу II, прозвучали так актуально, наче написав їх поет нашого часу.

Журнал «Літературний ярмарок» за своїм спрямуванням якнайкраще відповідав характерові Петрицького-гумориста.

Цей часопис створювався з гумором, з веселою посмішкою. У відділ критики, де зштовхувалися в дискусіях літератори, були введені персонажі ярмаркового балагана — Циган, Золотий півник, Сірий чортик Зануда.

Барвистість і багатство журналу, його гумор Петрицький переніс на суперобкладинку. По її зеленому полю, ніби по безкрайньому степовому килиму, тяглися валки, йшли чумаки, звивалися річки. Зображення окремими фрагментами впліталося у фон, складаючи з ним одне ціле. Просторовість створювалася завдяки багатству кольорових сполучень.

Хтось жартома назвав цю суперобкладинку «сільськогосподарською» на відміну від його іншої — «індустріальної» — з зображенням виробничих мотивів, злитих воєдино активним ритмом. В останній переважають червоні, чор-

ні й коричневі тони — колір вогню, вугілля і заліза. Разом з тим національна форма мистецтва Петрицького відчутна і тут — краса килимів, декоративних розписів.

До журналу було залучене широке коло художників — від найстаріших М. Самокиша і В. Кричевського до молодих учнів І. Падалки — О. Довгаля, М. Котляревської, М. Фрадкіна. У двох номерах друкувались письменницькі портрети Петрицького. На берегах — в тон «інтермедіям» він робив жартівливі начерки. Письменники й художники дружно підтримували піднесений дух «Літературного ярмарку».

Суворий раціональний характер має оформлення журналу «Нова генерація» (1930 р.). Група митців, що його видавала, прокламувала принцип функціональності у мистецтві на противагу солодкавій красивості.

Підкреслена «поліграфічність» видання наочно виражала його спрямування.

Естетика утилітарності панувала на сторінках цього часопису. Від нього віяло матеріальністю, техніцизмом. Та саме в цьому й полягала обмеженість. На комбінаціях найпростіших вертикалей і горизонталей позначилися прозаїзм і прямолінійність мислення. Тут не було місця для романтичної схвильованості. Тезис сучасності обертався на стандартизований «машинізм». А це не влаштовувало Петрицького, і в його роботі над книгами радянських письменників, до якої він активно приступив після 1930 року, емоційність взяла гору над функціоналізмом, а геометрична простота конструктивізму поступилася перед сміливими візерунками, різноманітною фактурою, грою кольору.

Образний і стилістичний запас його мистецтва був надзвичайно великий. А обирав він для ілюстрування й оформлення книги на сучасну тематику — про революцію, громадянську війну, про соціалістичне будівництво. Література напруженого, експресивного звучання була Петрицькому найближчою.

Оформляючи книгу, художник розкривав її зміст поступово, йдучи від загального до конкретного. Обкладинка підводила до сприйняття твору своїм характером декоративності, ритмом. Таким є «Повстання» Д. Петровського, де вона наче провіщає розповідь напружену й трагічну.

Конкретизація відбувається в тексті — на сторінкових ілюстраціях, які являють собою портрети героїв новел.



Обкладинка журналу «Нове мистецтво», 1926, № 22.

Новели розповідають про подвиги учасників громадянської війни. Ілюстрації не відтворюють цих подвигів. Перед читачем — людина в її психологічному осягненні. Це подія, але внутрішнього, духовного порядку. Це результат впливу оповідання, висновок з нього, образ, що виникає з суми сюжетних положень. До оповідання «Повстання Андрія Заливчого» дано портрет героя. «Водячи очима, — читаємо в тексті про Заливчого, — він, здається, ру-

бає речі, на які дивиться... І очі його рубають, рубають усе стрічне. В них передчуття смерті».

В збірці творів І. Дніпровського обкладинку виконано наче в спокійній манері. Але і в цій урівноваженості відчувається прихований рух, простежується багатоосьова побудова, динамічне розміщення літер. Уже в першій ілюстрації рух той розкривається: бачимо вибух бомби і смерть солдата в окопі. Стилістика ілюстрації заснована на тих самих елементах, що й обкладинки,— великі чорні й білі плями. Але в їхнім співвідношенні настав злам — вони зштовхуються і розлітаються, несучи звістку про безглузду загибель людей. «Клубок тіл звився в шпарі землі, а земля вся кипіла»,— читаємо в повісті І. Дніпровського «Фаланга» про імперіалістичну війну.

Останньою оформленою Анатолем Галактіоновичем книгою була збірка віршів Д. Петровського «В гостях у Лермонтова», видана в Москві 1936 року. Там вміщено кілька кольорових ілюстрацій. В них на повну силу звучить романтичність — справжня стихія талановитого і своєрідного художника.

ТЕАТР

Харківський період художника тривав сімнадцять років (1925—1941). За цей час він активно і з великим успіхом працював у театрі. Його найбільше вабили опера, балет, бо він полюбляв патетичні, яскраві видовища. Своєрідність Петрицького-декоратора полягала в поєднанні конструкторського обдаровання з бурхливою живописною стихією. Конструктивність дисциплінувала його барвистість, надавала міцності декоративним композиціям, а механізація сцени підсилювала динаміку й напругу живописного начала.

Першим спектаклем, що його оформляв Петрицький, був «Вій», поставлений 1925 року в театрі ім. Івана Франка. То була гумористична п'єса, яку автор назвав «музичним гротеском». Гоголівський сюжет було перелицьовано на бурлескний кшталт. У веселих інтермедіях герої, відволікаючись від сюжетної канви, обігрували злободенні теми.

Автор п'єси О. Вишня і режисер Г. Юра прагнули динамічності, швидкої зміни епізодів. Реальність і фантастика, історія і злободенні теми мали поєднатися в цьому спектаклі. Реалізація таких задумів залежала передусім

від художника, від його вміння організувати сценічний простір. Петрицький запропонував просте конструктивне вирішення — прямокутний, завширшки зі сцену двоярусний каркас. Така конструкція викликала в пам'яті двоповерхову скриню староукраїнського вертепу, де один ярус призначався для серйозної п'єси-містерії, а другий — для веселих народних інтермедій. Пропозицію художника було прийнято. Деталі обстановки спектаклю монтувалися на цьому конструктивному каркасі. Шинок було показано з допомогою вивіски і підвішеної до неї пляшки й чарки, над торговою яткою височів барвистий транспарант «Риба». Все це разом означало базар. Оформлення було мобільним. Одне швидко змінювалося іншим, таким же спрощеним і виразним. Сцена «Хутір» визначалася іншими деталями монтажу — стіною хати, брамою і тином. Поміст для інтермедії зводився на кону так само миттєво, як і зникав.

Серед цих умовних зображень зовсім не був чужим кіноекран. Він розміщався у другому ярусі конструкції, іноді слугуючи фоном для інтермедій. А потрібен був екран для показу плівки з польотом відьми на Хомі. Бурсак скидав відьму, промовляючи атеїстичний монолог, і верхи на нечистій силі летів на Марс. У цьому місці спектаклю глядач бачив оголений каркас, на якому вгорі жили кумедні ро́боти-марсіяни, оточені «таємничими» емблемами, які дуже скидалися на автошляхові знаки.

Організація матеріального оформлення п'єси на очах глядача активізувала його увагу. Присутні в залі сприймали не готовий результат — нерухому декорацію і застиглого перед нею актора, а композицію, пов'язану з рухом персонажа. Залежно від ситуації змінювалося і призначення деталей. Глядач не губив орієнтації у вихорі подій, у зміні смислових планів. Лише в новому матеріальному середовищі на сцені можна було перекинути місток від фантастики до реальності, від історії до сучасності й спрямувати традиційний сарказм мандрівних бурсаків у бік злободенних питань.

У спектаклі «Вій» Петрицький виступив не тільки як оригінальний конструктор сцени, а й як живописець. Його конструкції не були безбарвні, їх розцвічували базарні вивіски, декоративні фрагменти. Та основний живописний ефект належав костюмам, які перетворювали спектакль на нестримну гру кольорів. Театр наснажувався тоді стихією



Жіноча доля. Ілюстрація до журналу «Червоний перець». 1927.

народних свят, цієї карнавальної форми мистецтва. В епізоді «Диявольський шабаш» усе на сцені рухалось. Маса чортів, різнобарвно й яскраво вдягнених, танцювала, стрибала, кружляла навколо переляканого Хоми. Химерна розцвітка їхніх костюмів спалахувала од дотиків променів прожектора.

Із заснуванням українських оперних театрів у Харкові, Одесі й Києві Анатоль Галактіонович почав працювати над оперним репертуаром. Перша музична вистава, що її оформляв художник,— «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського. Завіса спектаклю була намальована як монументальне панно: зелена трава, тихоплинна річка, сонце. І чумаки, спокійно величаві, неквапливо відмірювали версти по дивному степовому килиму. Коли завіса піднімалася, сцена вражала своєю білиною. Вона біліла ярмарковими ятками, по радіусу вся була обтягнута полотном. У дзеркалі, що мало зображати річку Псел, відбивався віз із героями опери. Їхній одяг цвів зеленими свитками, червоними чобітками, чорними поясами. Кожного персонажа рекомендував глядачеві колір: біла сорочка, барвисті стрічки, майстерно вишита плахта — це ніжна Парася; строкато-криклива свитка — сварлива, мстива Хівря.

Художнє оформлення «Сорочинського ярмарку» не тільки відповідало музичним достоїнствам опери, а й активізувало дію, сюжет, виповнювало його таким змістом, який далеко виходив за рамки лібретто. Експресією образів, зміною зорових вражень, введенням конструкцій — макетів селянської архітектури — всім оцим рухливим арсеналом образності Петрицький прагнув відтворити гоголівську Україну. Соціальна й етнічна різниця була для нього грунтом художнього зіставлення. І що грандіознішою виступала та різниця у музичному першоджерелі, то яскравіше проявлявся на сцені темперамент митця. Саме через це його улюбленими операми були «Тарас Бульба» М. Лисенка і «Князь Ігор» О. Бородіна.

«Князем Ігорем» у декораціях Анатоля Галактіоновича відкрила своє існування 1926 року Одеська українська опера. За історичний матеріал для постановки правили архітектура і костюми доби «Слова о полку Ігоревім». Різниця між будівлями сіверян і наметами половців набувала характеру протиставлення двох матеріальних культур, двох способів буття. Кольорова стриманість і благородство декорацій табору русичів змінювались надмірною пишнотою, декоративною строкатістю половецького табору. Різка контрастність спостерігалася і в костюмах. Вбрання Ігоря свідчило, що він воїн через необхідність. Князь вдягнений у кольчугу, а дивлячись на нього, думаєш про миролюбство. Костюм хана Кончака — підкреслено гострий. Гострокутна форма капелюха хана, його гостроносі ічиги повторювали агресивну кривизну меча, затиснутого в Кончаковій правиці. А які різні дві героїні — скута журбою Ярославна й динамічна Кончаківна.

Враження од вистави рецензенти назвали приголомшуючим.

Того ж року Харківський оперний театр поставив балет А. Адана «Корсар». Художник розумів, що з цим балетом пов'язані стійкі хореографічні й декоративні тради-

ції, на які слід зважати. Його ескізи костюмів свідчать, що він враховував класичну структуру танцю. Але, незважаючи на все це, харківська постановка справила враження небаченого доти видовища. В основі цього лежало не традиційне вирішення просторової системи спектаклю, а неповторна, властива тільки Петрицькому, ритміка кольорів і геометричних форм.

Харківський оперний театр швидко завоював популярність. В його постановках брали участь відомі режисери Москви, Ленінграда і зарубіжні митці. У третьому сезоні театр поставив балет Р. Глієра «Червоний мак». Постановники — режисер і художник — усвідомлювали актуальність цього балету, його соціальну спрямованість. Відповідно Петрицький активізував виражальні засоби сцени монтажною зміною оформлення, широким планом. Деталь, що відігравала особливо змістовну роль, виносилась наперед, набуваючи символічного значення. Так, в найбільш гострих моментах сюжету виникали перед глядачем чотири літери — СРСР.

* * *

Незвичайний вигляд мала сцена Одеського театру Революції навесні 1930 року. На ній стояли вагони-теплушки. До них бігли пасажири-мішочники, колишні «благородні», зграя безпритульників. І серед тої озлобленої, цинічної людності кілька молодих друзів, недавніх фронтовиків. Вони їдуть вчитися в інститут, де їм доведеться голодувати, жити в нестатках, боротися з ворогами, перш ніж вони закінчать вуз і стануть освіченими інтелігентами. Ця п'єса називалася «Кадри». З неї почалася чотирьохрічна співпраця Петрицького з драматургом І. Микитенком.

Художник надав фонові спектаклю спартанського вигляду. Ця простота відповідала змістові п'єси. Та був у ній, як і в оформленні, прихований зміст, що проявився на повну силу в фіналі. Коли, завершивши навчання, молоді люди роз'їджалися по заводах і будовах, коли майбутнє набирало для них конкретного образу, на сцені спалахнула ілюмінація, нічну темряву перетнули величезні написи: Маркс, Ленін.

Попереду на юнаків чекали нова доля, радощі, випробування. Щоб передати романтичне почуття, художник від-



Протест. Проти панів. Ескіз ілюстрації.

чув потребу розширити межі сценічної коробки, ввести в оформлення деякі прийоми ілюзорної декорації.

Інша Микитенкова п'єса, «Справа честі», присвячена шахтарям, була оформлена Петрицьким у Харківському театрі Революції. Художник відтворив на сцені високий стовбур шахти, по якому ліфтом спускалися й піднімалися шахтарі. Навколо нього двома ярусами йшли сходи, які могли правити за штреки копальні при іншому монтуванні деталей. У цьому вирішенні важливо те, що сцена набрала конкретної, реалістичної форми.

Як і раніше, майданчик кону був зручно розчленований для акторської гри. Як і раніше, простір сцени використовувався у всіх вимірах. Та конструкція більше не виставляла себе напоказ. Вона стала основою зображення. Перед глядачем була донецька шахта, реальність, перенесена в театр.

Щодалі, то рясніше подає Петрицький в оформленні

вистав конкретні прикмети середовища, в якому діють персонажі. Ці зміни в мистецтві художника були продиктовані загальними тенденціями радянського театру 30-х років. Не тільки Петрицький, а і його колеги — Г. Косарєв, О. Хвостенко-Хвостов, В. Меллер переходять від конструктивного стилю оформлення до об'ємно-живописного. Режисура радянських театрів тоді прагнула традиційного психологізму. Відповідно до цього оновився образотворчий арсенал тих часів.

Спектаклі підбивали підсумок давньої суперечки з конструктивізмом. Неприйняття ілюзорності, правомірне на початку, тепер стало гальмом у театрі.

Після періоду лаконічних вирішень Анатоль Галактіонович, як і інші театральні художники, повернув на сцену ілюзорні засоби оформлення, але наснажив їх образною енергією.

Зазнало змін і оформлення Петрицьким оперних постановок. 1934 року опера Д. Мейєрбера «Гугеноти» була оздоблена об'ємними декораціями, що відтворювали готичну архітектуру і скульптуру. Вони органічно входили в ансамбль спектаклю як образний акомпанемент.

У балеті «Спляча красуня», крім об'ємних декорацій, знайшли широке застосування панорами і барвисті аплікаційні панно. Від минулих своїх постановок Петрицький зберіг швидку і часту зміну картин — прийом, що нагадував техніку кіномонтажу.

Засинає замок. З глибини до авансцени насувається темрява. І перед кожною групою засинаючих падає напівпрозора завіса. Сплячих бачить глядач, але наче в туманній дрімливій імлі. Минає час. Мчать вершники до замку. Мимо пропливають зелені шата дерев, осінній багрянець, зима, вкрита снігом земля. Це художник з допомогою поворотного кола міняє виконані на тюлі аплікації.

Замок вглибині то струмує світлом і теплом, то вкривається памороззю. Декорації міняють колір і форму відповідно до мелодії. Петрицькому вдалося віднайти живописну єдність з чудовою музикою Чайковського.

В образному вирішенні опери «Тарас Бульба» (постановка 1937 року) визначне місце посів пейзаж. Ніхто раніше не показував на сцені з такою проникливістю весняного цвітіння київських вулиць, затишку його завулків, ошатності стародавньої архітектури. У драматичних місцях постановки природа ставала резонатором людських почувань. У картині «Запорізька Січ» природа сонцесяйна — вона відбиває безтурботний настрій козаків. Грозове небо у сцені «В Остряниці» відтіняє їх неспокій. У заключному акті — «Смерть Тараса» гілля потьмянілих дерев наче конвульсивно здригається. Дерева закривають весь видимий простір — мовчазні свідки непоправної трагедії.

НА ШЛЯХАХ РЕАЛІЗМУ

Почалась Велика Вітчизняна війна. Харків евакуювався. В одному з останніх ешелонів вирушив з родиною Петрицький. У квартирі й художньому музеї залишилось багато його творів, і в їх числі «Парашутисти», «Шахтарі».

Після довгих переїздів Анатоль Галактіонович зупинився в Алма-Аті. У Казахський театр опери і балету прийшов новий художник. Колектив саме працював над виставою Є. Брусиловського «Жалбир», першою національною оперою. Її лібретто було присвячено повстанню казахів проти царизму, а в основу музики покладені народні мелодії. Усе то було нове для Петрицького. Інша культура, своєрідний колорит. Та музичне чуття і величезний досвід художника допомогли швидко опанувати надбання іншого народу. Звернувшись до казахської народної творчості, митець побачив ритмічну спільність музичного й образотворчого начал. Орнамент казахської юрти і пісні акинів зросли на тому ж самому грунті й відбили довге і нелегке життя кочівників.

Збагнувши прихований зміст зорової «мелодії» орнаменту, Петрицький поклав його в основу своїх декорацій. Живопис на сцені залунав в унісон музиці. Глядач побачив перипетії одного аулу, а відчув подих життя цілого народу.

Художник працював у Казахській опері до 1943 року. Увесь цей час він поривався на фронт. Нарешті в травні 1943 року він отримав виклик ЦК КП(б)У і виїхав на місця боїв. Був під Курськом і на Харківщині й зробив там багато малюнків, ескізів, етюдів. Це — своєрідні щоденникові записи, лаконічні й виразні.

Розмитий шлях. Бійці на танку. Звичне для них постійне очікування небезбеки.

Офіцери в бліндажі. Житло незатишне, непостійне. Від



Вибух. Ілюстрація до повісті І. Дніпровського «Фаланга». 1931.

тьмяного світла на стіні величезні тіні. Коротка хвилина відпочинку.

Є малюнки бою: миттєвий кидок з окопу в атаку; постать бійця, що стріляє; два кулеметники.

На сплюндрованій Харківщині, у місцях знайомих, рідних, побачив художник трагедію. Від мальовничої Мерефи, містечка, яким колись захоплювався художник С. Васильківський, залишились руїни. В етюді Петрицького ці руїни, мов простягнуті до неба руки. Жінки, що повернулися до зруйнованої оселі, стоять чорні, наче обвуглені. І над цим,

де все ніби віддано смерті, нависло похмуре небо: війна триває.

Суперечливе почуття виникає, коли дивишся на ці етюди з їх глибиною і м'якістю кожного тону. Здається, що живописна манера несумісна із зображуваними руїнами. Та великий художник не припускається помилки: світ поруйновано, але не знецінено війною. Спроможність його відродження не підлягає сумніву. Нема нічого страшнішого за згарища, людина не винесла б його чорноти, якби не було закладено в ній передчуття прекрасного майбутнього. Повнота пластичного вираження була для Петрицького символом віри, що рятує од відчаю. Художник бачив світ покаліченим, але не мертвим, і цей життєвий імпульс вдихнув у колорит своїх етюдів.

У листопаді 1943 року Анатоль Галактіонович повернувся до Харкова. Фронтові враження невідступно бентежили його уяву. Він обдумував майбутню картину «На Курській дузі». Через різні обставини вона не була закінчена, тому її важко характеризувати. Але ясно, що то мала бути не загальна панорама, а зображення «локальне», де видно впритул кожного бійця. На полотні — гарячий бій військового підрозділу, і художник оповідає про це з тою надзвичайною докладністю, яка вводить глядача безпосередньо в атмосферу бою.

В незавершеній картині помітні пошуки центра картини. Ним мала стати постать червоноармійця, який кидається в атаку. Сюжет полотна Петрицький намагався розкрити, підсилити виразним живописом. Драматизмом, схвильованістю перейняті рисунок картини і контрастна світло-тіньова розробка. Активно впливають на глядача динамічно намальовані зборки одягу. Різко підкреслені рисунком і кольором, вони спрямовують увагу на бійців — головних персонажів картини.

1944 року Петрицький переїхав у Київ: його запросили головним художником столичного оперного театру. Першою виставою у визволенім місті мала бути «Лілея» К. Данькевича. Готуючи балет до постановки, художник переніс у декорації дух Шевченкового оригіналу. Петрицький створив красномовний пейзажний фон. Природа стала виразницею переживань героїв, часткою їхнього духовного світу.

Це враження особливо посилювали кольорові протиставлення, що їх дуже полюбляв художник. Місце дії

у другому акті балету — циганський табір і безкраїй степ. Лілея, яка втекла сюди, знову відчуває радість буття. Степ полум'яніє, синіє трава, небо розкриває блакитну безодню. Світ видається таким, ніби його вперше бачиш, чисті й незабутні його барви.

Але раптом настає переміна. Кольори стають різкими й неспокійними. Чорний шуліка закриває небо: до табору вдираються гайдуки князя. Так психологізує художник природу, йдучи від народних легенд і повір'їв. Так веде він образотворчу лінію в спектаклі — паралельно музиці й сюжету.

Петрицький тут став живописцем сцени, тим часом як раніше він виступав її конструктором. Тоді виразність його декорацій була пов'язана з динамікою оформлення. Тепер у декораціях зайняв місце поетичний настрій. Така позиція художника відповідала концепції психологізму, прийнятою радянським театром у повоєнні часи.

Анатоль Галактіонович майстерно володів кольоровою виразністю. В декораціях опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова ніжна золотавість осінніх дерев, сіруватий тон будівель Олександрівської Слободи, прозоре срібло далечини овівають кохання Марфи і Ликова чистотою, щастям, спокоєм. Криваво-червоне драпірування і на ньому хижий двоголовий царський герб відповідають трагічному зламові, який настає в атмосфері вистави.

Спектаклі останніх років життя художника присвячені історії. Щоб не погрішити проти істини, він всебічно її вивчав. «Я почав свою роботу над оперою «Декабристи» з глибокого вивчення історії повстання 14 грудня 1825 року на Сенатській площі в Петербурзі, — розповідав художник. — Потім працював в Історичному музеї в Москві. У мене були плани розташування військ декабристів і миколаївської армії... Особливо велику й копітку роботу довелось мені здійснити по вивченню військової форми того часу й озброєння. В опері «Декабристи» Ю. Шапоріна бере участь понад 500 різних осіб. Для кожного учасника треба було підготувати окремий костюм» [1]. Така скрупульозність у вивченні історичного і взагалі фактичного матеріалу була притаманна Петрицькому протягом усієї його діяльності.

Щоб висловити якісну неповторність свого світовід-

[1] А. Петрицький. Високе покликання художника. «Радянське мистецтво», 4. XI 1953 р.



Робітфаківці. Ілюстрація до збірки С. Голованівського «Книга поем». 1932.

чуття, Петрицькому були потрібні нові, більш динамічні художні засоби. Досвід 20-х років міг би тут стати в пригоді. Та наприкінці 40-х — на початку 50-х років, коли готувалися «Декабристи», до деяких його здобутків тогочасна критика ставилася з упередженням. Мірилом тодішніх уявлень була станкова картина жанрового характеру.

Виходячи з цього, Петрицький замислив реалізувати епічний монументальний спектакль. І в ньому художник досяг барвистості й емоційності. Ескізи декорацій позначені видатними живописними якостями. Вражає і похмурий привид Петропавловської фортеці, і нарядний «Ярма-

рок», і бурхлива сцена у корчмі. Виразним, хоч і надто стриманим у кольорах, є зображення повстання. Та можливостей станкової картини не вистачило для створення тої патетики, динаміки, тої бурі зорових вражень, які б дали уявлення про велику значущість події.

Треба віддати належне Петрицькому: він мав намір показати «Декабристів» з розмахом «народного звучання — прагнення всієї гнобленої Росії до свободи, рівності, братерства, що було на прапорі декабристів» (цитуємо його власні слова). Для здійснення цього задуму потрібні були засоби, більш динамічні й монументальні. А «станковізм» з його неспроможністю до сценічних трансформацій стримував енергію майстра. Для «Декабристів» замало було самого настрою. Тут необхідна велика експресія. Її прагнув досягти художник в декораціях до іншої опери-епопеї.

Величезні простори з'явилися у «Пролозі» опери «Богдан Хмельницький». Безмежна картина народного горя і страждань поставала перед глядачем: спалахували вогнища — незліченні на Україні місця страт. Плакали жінки, яких гнали в неволю. Трагедія на землі сягнула неба, і розкололося воно від гуркоту і криків. Але ось уже збираються звідусіль повсталі селяни, несуть палаючі свічки. Розгоряється світло все яскравіше. Музика набирає темпу й сили. Урочисто звучать хори. Стихія виходить з берегів. Театр здригається від натиску кольорів і музики. Іде героїчна епопея боротьби, іде «Богдан Хмельницький».

Усі складові спектаклю, де знайшлося місце для трагедії і лірики, для задумливості й веселощів, поєднано епічністю.

Заключний акт «Переяслав» з його радістю і піднесенням є логічним фіналом спектаклю. На тлі засніженого краєвиду святково пістрявіє одяг натовпу — білі кожухи і свитки, розцвічені яскравим орнаментом. У жваву атмосферу свята вносить урочисту ноту архітектура собору, де освячується возз'єднання України з Росією. З появою Богдана Хмельницького, російських послів, православного духовенства засяяло коштовностями багате вбрання. Екскурс в історію втілився в емоційно насичене видовище.

1951 року Петрицький на замовлення кіностудії «Союзмультфільм» зробив два десятки ескізів для мультиплікаційної стрічки «Ніч перед різдвом» (за повістю М. Гоголя). Ескізи подібні до маленьких картин. Це — спогад про дивосвіт українських обрядів і звичаїв.

Робота над гоголівським текстом приносила художникові насолоду. Віртуозно і з надзвичайною вправністю малював він ясну зимову ніч з мерехтливими, наче зірки, віконцями хат; кремезних селян; швидкооких молодиць. Захоплено зображував хороводи, різдвяні жарти, витівки.

В цю ніч коїться щось незвичайне з людьми і речами. Пацюк, пузатий запорожець, якому до рота самі летять галушки; чорт, що викрадає Місяць; люди, які опинилися в лантухах, де мали б лежати ковбаси, — все це казкове й нестрашне.

І Петербург, дивне далеке місто, постає перед враженим Вакулою різдвяною казкою.

Не вперше Петрицький черпав натхнення в Гоголевих творах. І щоразу він виступав талановитим інтерпретатором великого письменника. Ще 1940 року на сцені Великого театру в Москві з великим успіхом пройшли опера «Черевички» П. Чайковського і балет «Тарас Бульба» В. Соловйова-Сєдого в декораціях українського художника.

«Працюючи над оформленням «Черевичків», — писав Анатоль Галактіонович, — я поставив перед собою завдання в реалістичній, простій і зрозумілій формі, на основі українського фольклору, дати святковий спектакль. Український селянин, вимушений тримати списа в руках, все-таки знаходив час для вираження своєї поетичної душі в пісні, орнаменті, килимі й подиву гідним розписі житла й побутових речей. Ось чому Оксанина кімната вкрита орнаментами на печі, на стінах і речах побуту.

Тільки палац Катерини, куди чорт приводить коваля Вакулу, наче випадає із стилю всього оформлення опери. Здавалося б, треба і до палацу внести гоголівський гумор, різдвяну святковість, але музика Чайковського написана урочисто і серйозно, через що доводиться палац трактувати пишно й урочо» [1].

Щодо «Тараса Бульби» у Великому театрі газета «Правда» писала: «Балет оформлений художником А. Петрицьким. Він виповнив спектакль якоюсь чарівною поезією. Його хутір у першому акті, широкий, привільний степ у другій картині, Січ, польський замок і, нарешті, пожежу в Дубно можна віднести до найбільших досягнень театрального живопису» [2].

[1] «Советский артист», 20. XII 1940 р.
[2] «Правда», 27. XII 1941 р.



Плакат до вистави «Вій». 1925.

Але повернемось до повоєнних років. У Київському театрі імені І. Франка режисер Гнат Юра й Анатоль Петрицький підготували постановки п'єс О. Корнійчука «Макар Діброва» і «Калиновий гай». Цим спектаклям були присуджені Державні премії. Театральна громадськість радо зустріла декорації Петрицького до Корнійчукових п'єс. Критика відзначила у виставі «Макар Діброва» вдале введення індустріального пейзажу. «Калиновий гай» захоплював поетичними картинами весняної природи.

У Київському театрі опери і балету імені Т. Г. Шевченка Анатоль Галактіонович декорував традиційні для нього опери «Князь Ігор» і «Тарас Бульба». В оформленні «Князя Ігоря» (1953 р.) значне місце художник відвів архітектурно-об'ємним декораціям у відповідності з пам'ятками староукраїнського будівництва. В декорації першої картини, що зображувала Ігореве подвір'я, де зібралися перед походом на половців руські воїни, Петрицький

втілив дух сили, могутності. Монументальність сценічних споруд підкреслена вдалим використанням скульптурного рельєфу на стіні палацу. Несподіване затемнення сонця — провісник майбутньої поразки — наповнює сцену зловісною темрявою.

У другій картині відтворюється подвір'я суперника і недоброзичливця Ігоревого — князя Галицького. Тут не відчувається наближення грози. За високим парканом пиячать дружинники князя. Спокійна «прозаїчна» декорація відповідно настроює глядача. У цьому також закладено образне начало, свого роду пояснення: мало що цікавить Галицького, крім побутового благополуччя.

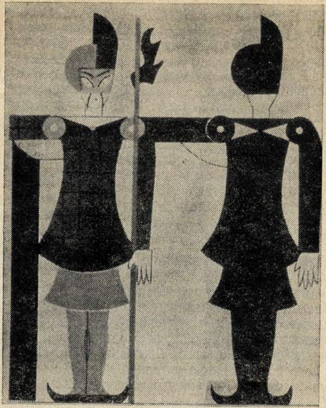
В теремі Ярославни глядач бачить настінні розписи, які нагадують фрески Софії Київської, благородну простоту оздоблення покоїв — прикмети, що характеризують смак і освіченість власниці цього помешкання. За вікном йде вглиб, у простір полів і гаїв Путивльська стіна, яка «займе» перший план і стане домінантою декорації у сцені плачу Ярославни.

Дерев'яна архітектура зумовила переважно брунатний колір у декораціях. Костюми художник зробив яскравішими, в них багато зелених, червоних, синіх тонів. Орнаментика костюмів виглядає подрібненою в порівнянні з ранніми постановками Петрицького. Орнамент став візерунком на одязі, його декоративною деталлю, тим часом як раніше він був складовою частиною композиції костюма.

1956 року Анатоль Галактіонович створив декорації до опери С. Прокоф'єва «Війна і мир». Перед тим він зі старанністю дослідника вивчав роман Л. Толстого. Робив виписки щодо зовнішності героїв, їхніх звичок. Креслив схеми Бородінського бою, копіював військові відзнаки різних полків, прагнучи нічим не погрішити проти історії.

Дія опери часто відбувається в інтер'єрах. Петрицький з історичною вірогідністю зобразив урочисту палацову залу, інтимний будуар Елен, холостяцьку квартиру Долохова, патріархальний будинок Болконських. Та для художника замало самої історичної обізнаності. Він мусить бути творцем. А творчого імпульсу часом бракувало декораціям «Війни і миру».

Праця останніх років А. Петрицького пов'язана з ансамблем українського танцю Павла Вірського. Висока репутація цього творчого колективу завдячує і майстерності Петрицького.

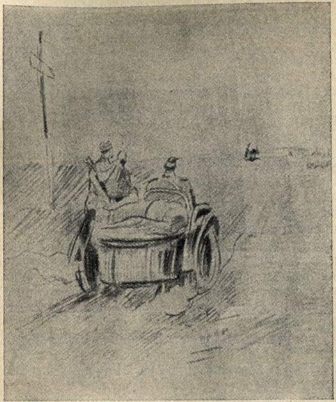


Вояк. Ескіз костюма до опери «Принцеса Турандот». 1928.

У закордонну гастроль 1959 року поїхав з ансамблем і Анатоль Галактіонович. Він радів успіхам українських танцюристів. Читаючи рецензії паризьких і віденських газет, помічав і своє ім'я, яке згадувалось з визнанням і повагою.

В ескізах костюмів видно, як з численних елементів орнаменту виникає гармонія нових ритмів. Художник не відходить від зразків народного мистецтва. З ретельністю вишивальниці прикрашає він візерунком одяг гуцулки і костюм козака. При цьому він уміє вдихнути в традиційну форму пульсуюче почуття людини нашого часу.

Незадовго до приходу в ансамбль танцю Анатолій Га-



Фронтовий шлях. 1943.

лактіонович говорив: «Ми на Україні не маємо гарного українського костюма. Коли подивитися на вбрання учасників ансамблів, олімпіад, то не важко зауважити, що в них нема нічого спільного з одягом українського народу. Його сфальшували всілякими блискітками, вишивками на таких матеріалах, якими ніколи не користувалися в народі» [1]. Повертаючи костюму його правдивість, Петрицький стверджував невмирущу цінність народного мистецтва.

Протягом багатьох років Анатоля Галактіоновича непокоїла згадка про власні твори, що загинули під час війни. Беручись до нового портрета чи натюрморта, він не раз

[1] А. Петрицький. Важливий компонент мистецтва. «Радянська культура», 6. I 1957 р.

сумував за тими, яких не можна було відновити, сумував і багатьох розпочатих речей не завершував. Але Петрицький зумів побороти такий стан і з 1956 року почав виставляти свої картини на виставках. У них глядач пізнавав усі відмітні риси художника: темпераментний точний малюнок, напружений колорит. І разом з тим помічалося нове: пластичні форми стали спокійніші, менш драматичні.

Палітра Петрицького посвітлішала. У портреті сина (1957 р.), написаному в типовій для художника гамі зелених, брунатних і синьо-фіолетових тонів, світлове середовище стало чинником, що поєднує всі кольорові зони. Моделюючи форму, світло надзвичайно її активізує. Цей портрет, як і належить творові справжнього мистецтва, містить в собі велику міру узагальнення. Образ вдумливого юнака відбиває характерні риси молоді 50-х років, самостійність і глибину її мислення.

Світло виступає виразником душевного піднесення і в київських пейзажах цього періоду. Потік світла ллється на людей, будинки, вулиці. Під промінням сонця спалахують протуберанцями крони дерев. Пейзажі живуть не протиборством своїх частин, а гармонійним єднанням, не драматизмом, а радістю.

В лютому 1964 року А. Петрицький захворів. Хвороба тривала недовго. 6 березня Анатоля Галактіоновича не стало. Його поховали у Києві на Байковому кладовищі морозного сніжного дня.

Він пішов, залишивши в українській культурі не просто слід, а цілу дорогу. Почуття, які проймають всю творчість видатного художника, вливаються в широкий неосяжний світ людей.

* *
*

«Мистецтво завжди залежало від соціального й економічного життя» [1]. Цим марксистським судженням Анатоль Петрицький починав свою статтю про пролетарську культуру. «Після того, як був повалений буржуазно-капіталістичний лад, — продовжував він, — мистецтво звільнилося від матеріального і духовного поневолення капіталізмом... Визволена революцією думка творця повинна стати на

[1] А. Петрицький. Сучасне мистецтво і малярство.— Зб. «Вир революції». Катеринослав, 1921, стор. 81.

шлях пошуків нової філософії життя, а відтак і нової форми мистецтва» [1].

Анатоль Галактіонович обстоював широту і багатство пролетарської культури. Він слушно вважав, що трудящим, які не мали раніше доступу до мистецтва, слід відкрити всі його надбання. «Пролетарська влада, — відзначав Анатоль Галактіонович, — широко відгукнулась на зростаючий інтерес мас до мистецтва. Ми бачимо, що багато художників, надто молодих, малюють декорації, плакати для свят, які у всенародному масштабі влаштовує Радянська влада» [2].

Новому мистецтву Петрицький віддавав активну роль у формуванні психології людини. «Поезія, живопис, театр повинні перевиховати психологію робітника... Малярство дасть зорову форму пластичної краси...» [3].

Аналіз творчості А. Петрицького підтверджує положення марксистсько-ленінської естетики про єдність традицій і новаторства у розвитку мистецтва. Прогресивні митці минулого дали художникові суму ідей, образів, пластичних навичок. Вони заповідали жити проблемами своєї доби, надихатися сучасністю, відчувати історію і культуру свого народу.

Продовжуючи справу вчителів, Анатоль Галактіонович наближав професійне мистецтво до життя людей. Саме тому він не замикався в межах «чистого живопису», а повсякчас прагнув широкої аудиторії, обираючи театр, стінопис, книжкову графіку — види, якими до нього українські живописці займалися епізодично. Соціальне призначення мистецтва, висунуте попередниками, набуло в Анатоля Галактіоновича дальшого розвитку.

Світовідчування художника складалося під впливом напруженої боротьби за соціалізм. Напруга ця звучить і в темах картин драматичних («На барикадах», «Інваліди», «Шахтарі»), і в стилістиці його письма. Він вводив до своїх творів героя активної дії, борця проти реакційних сил. Тим-то так життєствердно промовляють до нас його палкі полотна.

Народну тему Петрицький підносив на епічний щабель. Він по-новому осмислив традиційні історичні теми

[1] А. Петрицький. Сучасне мистецтво і малярство.— Зб. «Вир революції». Катеринослав, 1921, стор. 81.
[2] Там же.
[3] Там же.



Портрет сина. 1957.

театрального репертуару. Створивши незнаний раніше на Україні конструктивно-живописний тип декорації, митець зміг втілити на сцені надзвичайно широкий зміст радянської режисури, музики, драматургії.

Мистецтво Анатоля Галактіоновича було засновано як на постійній співпраці з архітекторами, режисерами, акторами, письменниками, поліграфістами, — так і на контакті з широкою аудиторією — глядачами, читачами.

Увага громадськості супроводила художника протягом всього його життя. Небуденний талант рано набув популярності в культурному українському середовищі. Вже перші друковані відгуки були сповнені високих епітетів. «У цього художника невичерпно багатий запас творчих сил», — писав про нього 1918 року журнал «Театральне життя». «Петрицький — великий знавець народного малярства», — читаємо в часописі «Мистецтво» 1919 року. Коли Петрицький працював у Москві, редактор театрального журналу «Зрелища» видрукував статтю, де визначив роль Петрицького як реформатора балетної сценографії.

Що далі, то більше писалося про художника. На Україні 20-х років репутація Петрицького як новатора декорації була доповнена характеристикою його як майстра живопису.

Великі завдання ставила перед собою радянська культура в ті роки. Серед своїх колег Анатоль Галактіонович посів видатне місце. Так, 1927 року на Першій Всеукраїнській художній виставці його картина «Інваліди» завоювала першу премію. Рівень представлених робіт був досить високий. І все ж картина вирізнялася з-поміж інших як цілком видатне явище.

Вихід українського образотворчого мистецтва на світову арену у 20-х і 30-х роках був зустрінутий з великим інтересом зарубіжними глядачами. Серед першорядних майстрів Радянської України — таких, як І. Падалка, В. Касіян, О. Богомазов, В. Пальмов, О. Шовкуненко, М. Шехтман, О. Сахновська, С. Налепінська, З. Толкачов західна прогресивна критика називала художником визначного таланту і А. Петрицького.

Слава блискучого декоратора, одного з найкращих у Радянському Союзі, супроводжувала Петрицького протягом 30-х, 40-х і 50-х років. Про це говорить його співпраця з московськими режисерами О. Диким, М. Охлопковим, Р. Симоновим. За це промовляють і високі звання заслуженого діяча культури України (1936 р.), народного художника СРСР (1944 р.), лауреата Державних премій, яких він був удостоєний.

Ми назвали суспільні чинники його творчості. Петрицький не був пасивним протоколістом подій. В його творах впадає в око надзвичайна особиста активність. «Коли ви малюєте, — говорив Анатоль Галактіонович художникам, — переживайте події і почувайте людей, яких ви зображуєте. Пишіть нервами, кров'ю, так, щоб у роботі був трепет вашої душі». Він піддавав навколишній світ своїй оцінці, розкриваючи його властивості, часом приховані. З фактів життя він творив пластичну гармонію.

Створюючи з різнорідних об'єктів натури єдине гармо-

нійне ціле, Петрицький знаходив у них риси, що об'єднували їх у конкретній психологічній ситуації. Художник наче пробуджував у них почуття спорідненості. Ця спільність відбивалася на картині у пластичній однорідності твору.

Знаходження зв'язку між далекими явищами втілюється в уподібнення, в метафору. Остання проймає речі єдиним збудженням. Це — як у прекрасному вірші Павла Тичини:

Співає стежка на город.
Гарбуз під парасольками
Про сонце думає...
За частоколом — зелений гімн.

Ось сонячний пейзаж поезії. Гарбуз думає про сонце, стежка співає, і вся природа складає своєму світочеві натхненний гімн.

Праця Петрицького ніколи не була звичайною констатацією якогось факту. У тій емоційній вібрації, якою живе натура в картині, виявляються індивідуальні риси художньої особистості, особливості темпераменту, спосіб мислення. Внутрішній зв'язок у картинах художника, як правило, драматичний. Речі приходять до остаточної злагоди в суперечці одна з одною. Натура напружена під тиском внутрішніх сил. Хвилеподібна лінія, типова для творів Петрицького,— це водночас пульсація природи і «кардіограма» естетичного хвилювання. Під пензлем Анатоля Галактіоновича речі із звичайних ставали новими, несподіваними. Буденність набувала романтичного імпульсу, вбираючи в себе почуття і знання великого художника.

...Статті, розвідки, книжки про Петрицького з'являються дедалі частіше. Їх кількість становить тепер мало не сотню назв. Ретельне й об'єктивне вивчення поставило його ім'я поруч з іменами класиків українського мистецтва. Організація виставки творів митця 1968 року Спілкою художників України була підтвердженням широкого визнання його творчості.

Нині одна з київських вулиць носить ім'я Анатоля Галактіоновича Петрицького, а на будинку 8/4 по вулиці Золотоворітській висить бронзова дошка з барельєфом і написом про те, що тут жив і творив видатний митець.

10 коп.

74031

Серія V, № 12